

DE PARTO MONSTRUOSO A SUCESSO DE PÚBLICO: ANÁLISE DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *A CARNE* DE JÚLIO RIBEIRO.

Sarah Maria Forte DIOGO

Universidade Federal de Minas Gerais

sarahfortebr@hotmail.com

Resumo:

Este artigo analisa *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro. Objetiva-se discutir o naturalismo desta obra, sua aclimatação ao Brasil e o processo de construção do cânone naturalista que coloca este romance como exemplo de inferioridade. Para tanto, examinamos parte da recepção crítica de *A Carne*, com a releitura de ensaios de críticos do século XIX e do século XX que contribuíram para a formação do cânone literário brasileiro. *A Carne*, em geral, surge em notas de rodapé ou apenas como indicação de livro fracassado. O resultado da investigação aponta que parte dessa recepção crítica deixou escapar as especificidades do texto, em especial seu naturalismo que parece romper com os moldes da escola francesa. Em virtude de leituras restritivas, o livro de Júlio Ribeiro entrou para o cânone literário como obra menor e defeituosa, legitimada, sobretudo, pelo sucesso de público, haja vista inúmeras edições e adaptação cinematográfica. Acreditamos que a narrativa em questão pode e deve ser analisada como romance que interage com o modelo francês, produzindo uma ficção que, apesar de problemas estéticos, apresenta as escolhas artísticas de um autor brasileiro entre romantismo e naturalismo, em busca de uma forma de expressão naturalista, a fim de integrar-se ao cânone ocidental.

Palavras-chave: Júlio Ribeiro; Naturalismo; Recepção.

1 Um livro inexistente

“Para a literatura, este livro [A Carne] não existe” (LINS, 1963, p.217).

Álvaro Lins, atuante crítico literário da década de XX, analisa em “Júlio Ribeiro: *hors de la littérature...*” o romance *A Carne* e decreta sua expulsão compulsória da literatura brasileira, haja vista a série de problemas estéticos e temáticos que o texto apresentaria. Lins caracteriza o livro como inexistente, em função de sua incapacidade de seguir paradigmaticamente o naturalismo em voga no século XIX e por apresentar termos repugnantes e cenas abusivas.

Partindo das palavras de Lins, cabe uma indagação: se o livro não existe, em plena década de 60 do século XX, como explicar tantas edições e ainda uma adaptação

cinematográfica na década de 70?¹ A “inexistência” de *A Carne* pode ser reputada a uma série de leituras restritivas que procuraram julgar moralmente a obra, olvidando aspectos formais. O padre José Joaquim de Sena Freitas protagonizou, ao lado de Júlio Ribeiro, uma das mais interessantes contendas literárias. O padre lança um ácido artigo intitulado “A Carniça”, em que denomina *A Carne* com este epíteto e aponta inverossimilhanças na construção de Lenita, moça letrada que, em função de sua intelectualidade, jamais poderia se entregar de modo tão afoito aos prazeres eróticos.

Nos escritos de Sena Freitas são notáveis as concepções de moral prevalecentes na época e em especial o olhar de censura lançado sobre o romance de Júlio Ribeiro. Observa-se uma caracterização do público:

[...] é a moça honesta e pudica que vossa senhoria nivela com Lenita, caída de um salto, da honestidade na prostituição; com perdão, meu colega, é a sua esposa (ela!), são suas filhas, suas filhinhas, que eu conheço e afaguei, tão encantadoras e tão mimosas e que amanhã saberão ler... para saberem que na província de São Paulo há ninfomaníacas da força da filha de Lopes Matoso [refere-se a Lenita] (RIBEIRO; FREITAS, 1934, p.43).

A personagem Lenita, protagonista do romance, é considerada como ninfomaníaca e prostituta e funcionaria como exemplo negativo para as próprias filhas e esposas do escritor. A crítica de Sena Freitas oferece uma análise condenatória do texto. A preocupação em mostrar quão escandaloso ou pornográfico seria *A Carne* leva o padre a utilizar recursos retóricos que envolvem a família de Júlio Ribeiro, olvidando-se a narrativa, o enredo, o desejo feminino estilizado, em prol de uma leitura moralista.

Para Sodré, em *História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos*, o naturalismo brasileiro foi algo episódico:

Curto na sua duração, misto em suas manifestações, deficiente em patrimônio – *O Cortiço*, a rigor, é a única de suas obras que alcança uma grandeza excepcional – o naturalismo não representa, no Brasil, senão um episódio. Claro está que o nosso meio não estava em condições de proporcionar o desenvolvimento de uma escola cujos fundamentos não seriam aqui correspondidos, pelas deficiências da estrutura brasileira (1976, p.395).

Sodré erige como cânone apenas *O Cortiço*, em virtude das inegáveis qualidades dessa obra, ao passo que *A Carne* é colocado para escanteio:

[...] exemplo frisante da falsidade em literatura. Apresentando-se sob a égide de Zola e enrolando o caso feminino que constitui o romance em roupagens pretensamente científicas, Júlio Ribeiro levou a intencionalidade em arte a limites desmedidos. O livro, marginal nas letras, não resiste à menor análise, seja de forma, seja de conteúdo. Claro está que, sendo o romancista um

¹ Afrânio Coutinho afirma que “A despeito de todas as opiniões negativas expressas pela crítica literária, *A Carne* foi um sucesso de público. Lançado pela Livraria Teixeira, de São Paulo, em 1888, tornou-se um best-seller do século XIX” (COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Apud SILVEIRA, Célia Regina da. *Fama e Infâmia do romance A Carne de Júlio Ribeiro*, 2010). Não conseguimos ter uma noção exata de quantas edições existem do romance desde seu lançamento (1888), haja vista a quantidade de romances em circulação. Há vários exemplares do romance em que simplesmente não há esse dado, por ser a primeira edição publicada por determinada editora, ou nem mesmo o ano de republicação. Não foi apenas a Livraria Teixeira que o lançou, mas também editoras pequenas, por isso, não temos uma informação precisa.

escritor, homem informado e hábil no manejo de idéias e palavras, há no livro fragmentos aproveitáveis. Isso não importa, entretanto, para a sua conceituação, não altera o problema fundamental (idem, p.394-395).

O crítico, e não somente ele, mas também outros que recepcionaram o romance à época de seu lançamento, em 1888, e muitos anos depois, no século XX, condenam a obra. O que parece perturbar os críticos na leitura do romance não é apenas sua fatura estética, mas, sobretudo, seu conteúdo moral e as explicações que o narrador atribui aos fenômenos. Álvaro Lins, no mesmo artigo a que nos referimos, é categórico ao falar sobre Júlio Ribeiro: “Acredito que não merece ser considerado ou estudado em qualquer publicação que tenha caráter estritamente literário” (LINS, 1963, p.217). José Veríssimo assim caracteriza a obra: “É o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo” (VERÍSSIMO, 1978, p.188). Veríssimo, em seu texto, define a obra de arte e o naturalismo.

Pelas características sumariadas pelo crítico, entende-se que *A Carne* é naturalista. Porém, o próprio crítico cai em contradição, pois ao definir o naturalismo, coloca *A Carne* como uma imitação pobre de Zola, “um romance que se diz naturalista” (idem, p.188). As colocações do estudioso sugerem que o modelo europeu seria superior e que Júlio Ribeiro teria fracassado ao copiá-lo.

2 O Naturalismo no Brasil

Podemos situar o naturalismo no fim da década de 1860, segunda metade do século XIX, como forma de rejeitar o idealismo romântico então predominante. Zola em “O Romance Experimental” assim caracteriza a ação do escritor naturalista: “Nós, os escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam à análise e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza” (ZOLA, 1982, p.76). O artigo do autor de *Germinal* é um libelo de defesa ao naturalismo. Nesse escrito, Zola propõe-se a dialogar com Claude Bernard, que estabeleceu o método experimental no estudo da medicina.

Definir o naturalismo como exacerbação do realismo é cair num simplismo, reduzindo a dimensão dessa estética que, além de se filiar ao realismo, distancia-se do romantismo de forma paradoxal, pois ao criticá-lo, acaba por exaltá-lo, conforme observaremos em análise ao romance *A Carne* de Júlio Ribeiro. Acreditamos que esse romance naturalista não é um texto inexistente para a literatura, conforme deprecia Álvaro Lins, em destrutiva análise ao livro, mas uma obra em que características naturalistas e românticas encontram-se, sendo notável a persistência das últimas. Romantismo, realismo e naturalismo são vocábulos que designam realidades múltiplas, ricas em diversos aspectos culturais, e não blocos estanques que servem para qualificar obras ou restringi-las a um modelo específico.

A estética naturalista é guiada pela ideia de que o homem é produto das reações biológicas e presa de seus desejos orgânicos. O homem, mais um animal entre tantos outros, deve ceder às obrigações do organismo e aqueles que seriam mais frágeis, as mulheres, por exemplo, sofrem afecções nervosas, em geral provocadas pela repressão social e, sobretudo, pela ausência ou excesso de sexo. Quem imagina que os problemas das personagens femininas naturalistas estão resolvidos quando elas satisfazem seus desejos, engana-se. É aí que os problemas intensificam-se. Uma vez imersas no processo de vivenciar o desejo, as heroínas do naturalismo querem sempre mais e, em virtude de serem insaciáveis, não conseguem atingir o equilíbrio, desequilibrando-se para sobreviver, pois o interessante para

essa estética parece ser a observação supostamente fria do comportamento humano em situações extremas.

A espinha dorsal dessas situações são as relações sexuais, que engendram subtemas: o tabu da conjunção carnal ilícita, sem fins de procriação, a repressão aos desejos femininos, que acaba por desencadear comportamentos estranhos e inaceitáveis socialmente, por exemplo, a jovem Lenita de *A Carne* e seu sadomasoquismo, pois a personagem se compraz ao ver um negro agrilhado.

Esses subtemas, gerados a partir do núcleo relação sexual, ligam-se ao caráter das personagens naturalistas: em geral, eles principiam os textos como intelectuais frios, versados em letras e conhecimentos teóricos, mas que, em determinado ponto do texto, atraem-se por atividades práticas, à maneira da caça, da construção, tudo que coloque o corpo em movimento frenético. Excetue-se dessa afirmação Amaro, personagem de *Bom-Crioulo*. Nesse rol de atividades pragmáticas, encontra-se o sexo. Lenita conhecia o funcionamento biológico do corpo feminino e masculino, mas nunca os tinha visualizado em ação. Seu interesse é instigado pela teoria. Observe-se que esse movimento – a teoria que conduz a prática e os resultados advindos desse exercício – é algo que ocorre no próprio cerne do movimento naturalista: procura-se executar preceitos teóricos científicos na ação ficcional das personagens. Zola, em texto já citado, destaca que:

[...] vemos também que o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define os pontos de partida, estabelece o terreno sólido no qual os personagens e os fenômenos se desenvolvem. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, que dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados (ZOLA, 1982, p.31).

Júlio Ribeiro atua como um observador e experimentador no romance em questão. A primeira dedicatória explicita sua admiração por Zola: “Ao príncipe do naturalismo, *Emílio Zola*”, bem como a que se segue, em francês: “Je ne suis pas téméraire, je n’ai pas la prétention de suivre vos traces, ce n’est prétendre suivre vos traces que d’écrire une pauvre étude tant soit peu naturaliste. On ne vous imite pas, on vous admire”. O escritor destaca ainda que “le tout petit dieu que vit en moi s’est agité, et j’ai écrit *La chair*”. Podemos notar pela dedicatória que *A Carne* não pode ser considerado apenas como tentativa frustrada de cópia, pois o próprio autor admite que não deseja imitar. Impulsionado pela admiração ao modelo europeu e integrado às tendências artísticas do Ocidente, Júlio Ribeiro lança-se na empreitada de realizar um estudo naturalista brasileiro.

Ora, se o romance experimental defendido por Zola visava a lançar situações para os personagens e explicá-las cientificamente, Júlio Ribeiro executa essa fórmula com habilidade. Vejamos este excerto: “Com o tempo, os livros de fisiologia acabaram de a edificar; em Püss aprendera que a menstruação é uma muda epitelial do útero, conjunta por simpatia com a ovulação, e que o terrorífero e caluniado corrimento é apenas uma consequência natural dessa muda” (RIBEIRO, 1988, p.19). No trecho destacado, há a explicação fisiológica da menstruação, “fenômeno”, conforme o narrador, que ocorre a Lenita aos quatorze anos: “acreditara-se ferida de morte” (idem, p.19).

É possível notar que os romances naturalistas brasileiros, em geral, são analisados como se deixassem algo a desejar em comparação ao naturalismo europeu. Os escritores, de

fato, seguiram a receita: observação de personagens reféns de suas pulsões orgânicas. Porém, toda receita depende de quem a executa e das condições do meio. O naturalismo aclimatou-se ao Brasil, produzindo obras que não apenas “copiam” modelos, mas procuram adaptá-los ao local, engendrando, assim, obras singulares, pelo enredo, ação, personagens e temário. A antropofagia modernista inicia-se já durante o romantismo e prossegue até a maturidade literária brasileira. Porém, digerir nem sempre é fácil. Talvez, o naturalismo não tenha conseguido satisfazer parte da crítica e adaptar habilmente modelos importados, como se isso fosse obrigatório, mas ao menos seu processo de devorar foi eficaz. Se as obras são medíocres ou não, a conversa é outra.

Araripe Jr. notara que o naturalismo não tinha, nem deveria ter, a obrigação de ser cópia do europeu: “Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda” (1978, p.126). Entendemos essa modificação profunda como o diálogo que *A Carne*, por exemplo, estabelece com o romantismo, construindo um naturalismo à brasileira, uma fusão de tendências que brigam ao longo do romance. Sobre a personagem Lenita e sua verossimilhança, Araripe Jr. destaca: “Não chicanarei com Júlio Ribeiro, exigindo dele os documentos da existência dessa rapariga tão sensual, tão sábia e ao mesmo tempo tão destemida [Lenita] “(ARARIPE JÚNIOR, 1960, p.124).

Lúcia Miguel-Pereira afirma: “[...] a melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda está em ter sido tão mal assimilado. Praticaram-no sempre como quem executa uma receita os nossos romancistas, que, no espírito, continuavam românticos” (1973, p. 124). Se cotejarmos o artigo “O Romance Experimental”, de Zola, e o romance *A Carne* não será tão simples afirmar categoricamente que o naturalismo foi mal assimilado. A estudiosa lê negativamente a permanência do espírito romântico. Leitura semelhante faz Veríssimo, ao destacar que o aparato descritivo de *A Carne* filia-se ao mais piegas e vulgar romantismo. É como se os críticos postulassem a existência de estilos puros, descartando a existência do diálogo inevitável entre escolas e considerando a permanência de um estilo no outro como defeito estético. As características românticas da obra são rejeitadas, privilegiando-se análises que a consideram como um fracasso. Desse modo, *A Carne* entra para o cânone de modo subterrâneo, não realizando uma fórmula esperada por alguns críticos.

A Carne apresenta ingredientes tipicamente românticos, o que já basta para seduzir parcialmente o público: uma moça órfã, uma fazenda distante, um homem divorciado ilegalmente, desejos mal resolvidos e relações amorosas secretas. A narrativa devassa segredos de alcova. Eis a fórmula aliciante de *A Carne*. Esses elementos são jogados num enredo aceitável, refogado em romantismo: a jovem Helena, moça órfã, alcunhada por Lenita, vai para a fazenda do coronel Barbosa. Nessa fazenda, Lenita constata que todo seu conhecimento teórico acerca da natureza não lhe é muito válido, pois não consegue aplacar seus desejos mais íntimos. Na fazenda, Lenita conhece o filho de Barbosa, o Manoel Barbosa, ou Manduca, para os íntimos. Eles se envolvem, Lenita fica grávida, parte para São Paulo, casa-se com o Dr. Mendes Maia. Barbosa suicida-se com curare.

À primeira vista, o enredo nos parece bem romântico. Porém, ao aterrissarmos do sobrevoos de leitura, observamos certas nuances que quebram o ideal da mocinha romântica e sua espera pelo príncipe encantado. Lenita inicia a narrativa melancólica. É voluntariosa, com caprichos e comportamentos inabituais para moças.

A vontade de casar-se, concebida na maioria dos romances românticos como necessidade afetiva e por vezes social, é compreendida como necessidade fisiológica, impulso

orgânico: “O homem fez-se para a mulher, e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica” (RIBEIRO, 1988, p.11), afirma o pai de Lenita.

Helena/ Lenita apresenta ideias subversivas à moral do seu tempo, por exemplo, a predileção por homens medíocres e a formulação de uma justificativa:

Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, porque eu que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse superior? [...] Os filhos puxariam por mim: a filosofia genésica ensina que a hereditariedade direta do gênio e do talento é mais comum da mãe para o filho (idem, p.11).

Essa predileção sugere quebra no modelo patriarcal de existência, ruptura essa que é validada quando Lenita aporta na estância do compadre Barbosa e encontra um coronel cheio de achaques nervosos, reumatismos, acompanhado por sua esposa entrevada, num local distante no interior do Brasil, ou seja, a figuração da propriedade não é elogiosa ao proprietário. Barbosa é a sombra de uma grandeza que já não mais existe. Os escravos são apresentados como peças desse tabuleiro, vez ou outra surge algum que extrapola a tipificação estética que o narrador lhes imprime. O que sobressai na fazenda, além de seus espaços vazios, é a área do entorno, com uma profusão de elementos naturais.

O procedimento do narrador de *A Carne* consiste em interromper a narrativa e enxertar teorias capazes de explicar e esmiuçar as reações de Lenita:

Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria. Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, acuradamente, de dia, de noite, a tôdas as horas, quase todos os departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, como os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo agulhão da CARNE, espoliar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação (idem, p.18-19).

Destaque-se que a inserção dessas teorias servia para comprovar a ideia de que o sujeito não poderia se furtar a seus próprios instintos, ou seja, o procedimento está em consonância ao naturalismo europeu. Estilisticamente, a ação narrativa desenvolve-se à maneira de um teste laboratorial, e a personagem aparece com o estatuto de um rato nascido para exames clínicos, cuja finalidade é ser colocado num labirinto, a fim de ser observado. Lenita seria um artifício para comprovar que de fato teoria em excesso prejudica uma mulher. Há ainda no fragmento em pauta destacado preconceito étnico, quando a personagem é comparada a uma *negra boçal*, de modo negativo, e ao termo da comparação forçam-se outras associações: cabra e animal qualquer, o que torna a construção ainda mais carregada de preconceitos. A negativização do elemento negro surge no romance como algo natural, ligando-se à própria forma de figurar o mundo. O preconceito, implícito em algumas comparações na narrativa, contamina a crítica de Veríssimo que, num tom de revolta, enfatiza que Lenita age como “mucama desbriada de fazenda” (VERÍSSIMO, 1978, p.190).

Temos em *A Carne* um narrador de ampla onisciência, mas que não participa como personagem. Ele age à semelhança de um administrador. Organiza a cena, distribui papéis e

aciona os dispositivos que impulsionam os atores, característica da técnica narrativa do século XIX. Sua função é esmiuçar dados do comportamento e forçar similitudes entre organismo e meio. Acerca dos personagens concebidos em *A Carne*, é notável que Lenita, embora carregue invejável bagagem cultural, entrega-se aos caprichos orgânicos, isto é, seus estudos de nada serviram, haja vista que da perspectiva naturalista ela é uma fêmea e, à maneira de toda fêmea, precisa experimentar os prazeres e o sofrimento de sua condição.

Lenita, à primeira vista, é poliglota, estudada, versada em inúmeros saberes, comporta-se como senhora de si, numa segunda e terceira vistas já se observa que a personagem entrega-se à vivência do erotismo, mas vivência referendada como patológica, defeituosa, errada. Referimo-nos à clássica cena da literatura brasileira, por sinal pioneira, do sonho de Lenita com uma estátua de bronze de formas masculinas:

O contato não era o contato frio e duro de uma estátua de bronze: era o contato quente e macio de um homem vivo. E a esse contato apoderou-se de Lenita um sentimento indefinível: era receio e desejo, temor e volúpia a um tempo. Queria, mas tinha medo. Colaram-se-lhe nos lábios os lábios do gladiador, seus braços fortes enlaçaram-se, seu amplo peito cobriu-lhe o seio delicado. Lenita ofegava em estremeções de prazer, mas de prazer incompleto, falho, torturante. Abraçando o fantasma de sua alucinação, ela revolvia-se como uma besta fera no ardor do cio. A tonicidade nervosa, o eretismo, o organismo, manifestava-se em tudo, no palpitar dos lábios tímidos, nos bicos dos seios cúpidamente retezados. Em uma convulsão desmaiou (RIBEIRO, 1988, p.21).

Reparemos na articulação entre os vocábulos selecionados. Os termos técnicos, a exemplo de cio, tonicidade nervosa, eretismo, envolvem-se numa teia semântica enriquecida por outras expressões – palpitar dos lábios úmidos, bicos dos seios, lábios do gladiador – que misturadas na tessitura linguística em que o texto é forjado ressumam uma ambiência erótica. Interessante é notar neste trecho de que maneira manifestou-se o escritor, colocado diante de referências e escolhas estéticas tão diversas. O resultado, como se vê, é uma mistura de romantismo, naturalismo e literatura erótica.

Lúcia Miguel-Pereira, em crítica devastadora ao romance de Julio Ribeiro, pontua que o livro tem algum poder descritivo, porém, continua “ridículo”. A estudiosa pode ter razão em alguns pontos, mas o livro não chega a ser ridículo. As descrições da natureza são bem trabalhadas:

No espelho calmo do lago refletia-se a vegetação luxuriante que o emoldurava. Perobas gigantescas de fronde escura e casca rugosa; jequitibás seculares, esparramando no azul do céu a expansão verde de suas copadas alegres; figueiras brancas de raízes chatas, potraídas, ao estender ao longe, horizontalmente, os galhos desconformes, como grandes membros humanos aleijados; canchis de folhas espinhentas, a destilar pelas fibras do córtex vermelho escuro um leite cáustico, venenoso; guaratãs esbeltos, lisos no tronco, muito elevados [...] tudo isso se confundia em uma massa matizada, em uma orgia de verdura, em um deboche de cores que excedia, que fatigava a imaginação. [...] Um misto de perfume suavíssimo de cheiro áspero de raízes e de seiva, que relaxava os nervos, que adormecia o cérebro (idem, 1988, p.23).

A seleção lexical é cuidadosa e os vocábulos apontam para a construção de um painel em que a luxúria do ambiente sobressai. Além dessa atmosfera inebriante que se desprende

das descrições, observa-se que a natureza e seus odores têm efeito relaxante sobre o sistema nervoso. Tanto é assim que, após esse momento de contemplação, Lenita despe-se e mergulha no rio. Antes o narrador descreve-lhe a beleza:

Moreno-clara, alta, muito bem lançada, tinha braços e pernas roliças, musculosas, punhos e tornozelos finos, mãos e pés aristocraticamente perfeitos, terminados por unhas róseas muito polidas. Por sob os seios rijos, potraídos, afinava-se o corpo na cintura para alargar-se em uns quadris amplos, para arredondar-se de leve em um ventre firme, ensombrado inferiormente por velo escuro abundantíssimo. Os cabelos pretos com reflexos azulados caíam em franjinhas curtas sobre a testa, indo frisar-se lascivamente na nuca. O pescoço era proporcionado, forte, a cabeça pequena, os olhos negros, vivos, o nariz direito, os lábios rubros, os dentes alvíssimos, na face esquerda tinha um sinalzinho de nascença, uma pintinha muito escura, muito redonda (idem, p.24).

A descrição é meticulosa e objetiva. Observe-se o apelo a detalhes. O leitor conhece mais o exterior da personagem que seu interior, pois sua caracterização física apresenta mais elementos que a psicológica. Esta surge apenas como um resultado da estimulação do ambiente. Isso não seria um defeito do romance, mas resultado do enquadramento em uma estética. Enquanto Lenita era atçada pelos estudos, seu comportamento era guiado pela razão, porém, quando seu temperamento entra em contato com necessidades “genésicas”, assume caráter patológico. Curiosamente, o naturalismo não chega a lançar condenações a comportamentos desviantes, antes os retratam, os investigam, os expõem. Quem julga, em geral de maneira negativa, é a crítica, conforme investigado por Bulhões (2003) em *Leituras do desejo*, estudo sobre o erótico em romances naturalistas brasileiros.

A construção dos períodos se trai pela pressa de narrar, mas por vezes observa-se que o lirismo invade a narrativa e que a personagem curva-se ao peso das necessidades sexuais prementes e de um temperamento enfermiço. Porém, o texto rompe com o lirismo ao gosto romântico para enxertar padrões naturalistas, sendo este romance um diálogo entre estilos.

A *Carne* explora o processo de feminilização de Lenita, descreve-lhe as sensações, chegando à construção de um tímido fluxo de consciência, que esbarra na pretensa frieza da narrativa. O narrador controla o fluxo do texto, lhe imprime marcas, a consequência é que este acaba por sair como um jato de palavras que se aglomeram e matematicamente formam períodos.

Consideramos que um dos pontos mais altos de *A Carne* está na figuração da tensão étnica, com a narração de casos da senzala. O narrador procurou inserir em meio ao estudo do temperamento de Lenita e de Manduca questões problemáticas que ocorriam nas extensões da casa grande. Se não chega a fazer um estudo sociológico, até porque esse não é seu objetivo, nem podemos exigir tal investigação, consegue expor linhas de tensão que nos ajudam a compreender a simbolização do racismo ao final do século XIX e início do XX. Não teremos aqui a simpática pintura encontrada em algumas passagens de Gilberto Freire.

O caso narrado foge à linha dos demais episódios do livro. Um negro feiticeiro, Joaquim Cambinda, em geral é consultado quando alguém adocece. Em determinado momento, muitos escravos morrem de doenças desconhecidas. Manduca, em virtude de sua superioridade intelectual, conforme o narrador sugere reiteradas vezes, desconfia do negro e o acusa dos assassinatos. A cena é recheada de tiradas preconceituosas e maniqueísmo, haja

vista que valores como bem e mal são atribuídos, respectivamente, a Manduca e Cambinda. Acompanhemos o seguinte diálogo entre o coronel e o feiticeiro:

– Vá são cristo, sinhô. Sinhô mandou chamar negro velho, negro velho está aqui, disse na sua algaravia bárbara, horripilante, impossível de reproduzir.

[...]

– Se você não confessar tudo o que tem feito, aqui, direitinho, mando-o acabar a bacalhau, sô feiticeiro do diabo!

– Ah Sinhô! Feiticeiro, negro, velho, que não tarda a ir dar conta a Deus do feijão que ele comeu! (idem, p. 99).

A cena expõe o relacionamento entre o senhor e seu escravo, e destaca a ausência de igualdade nas posições. A desigualdade é marcada pela forma como o feiticeiro se manifesta e nos termos que o narrador usa para descrever seu discurso: “algaravia bárbara”, “horripilante”, “impossível de reproduzir”, ou seja, o discurso do outro é desautorizado por meio da depreciação de sua fala. O próprio feiticeiro diminui-se, ao passo que o senhor impõe-se com ameaça de violência extrema – o bacalhau, técnica que consistia em provocar ferimentos no prisioneiro para depois salgar as chagas, a fim de infligir dor e, ao mesmo tempo, cicatrizar-lhe as feridas. O episódio é narrado de forma impessoal, e o interessante é que não há digressões românticas, acerca do bem e do mal, o estilo é ostensivo, ou seja, mostra a ação, e caracteriza o contexto sociohistórico com críticas explícitas:

Até 1887 vivia-se em pleno feudalismo no interior da província de São Paulo. A fazenda paulista em nada desmerecia do solar com jurisdição da idade média. O fazendeiro tinha nela cárcere privado, gozava de alçada efetiva, era realmente senhor de baração e cutelo. Para reger os súditos, guiava-se por um código único – a sua vontade soberana. De fato estava fora do alcance da justiça: a lei escrita não o atingia (idem, p.102).

Ao passo que a tensão aumenta, o feiticeiro mostra-se ainda mais agressivo e fecha o trecho com uma frase lapidar, que sintetiza as razões do seu ódio: “Sinhô é bom pra mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de prêto é fazer mal a branco sempre que pode” (idem, p.99). A preocupação do coronel não é o sofrimento com os negros assassinados, mas com a quantidade de escravos perdida: “Matar-me cinco escravos!” (idem, p.99). A moral que guiou os atos do feiticeiro foi o desejo de ver o coronel trabalhar por contra própria: “para sinhô ficar pobre: eu queria ver sinhô se servir por suas mãos” (idem, p.99).

O destino do preto Joaquim Cambinda, aquele que se vingou do patrão mediante feitiçarias, provocando a morte de parte da senzala, é desenhado pela coletividade escrava, que não partilha da mesma moral do negro. Entra em jogo aqui o conflito entre a moral individual e a moral coletiva. Na senzala, o conflito não foi resolvido com diálogo, mas com fogueira:

– Fósforos! Fósforos! Quem tem fósforos? Perguntou o preto, depois que esvaziou a lata, e que fez desaparecer Joaquim Cambinda sob um montão de sapé.[...] Ergueu-se uma fumada espessa, azul claro por cima, cor de ferrugem por baixo; a chama cintilou em compridas línguas gulosas, lambeu, rodeou a mesa do carro, chegou ao sapé de cima e ao corpo do negro. As roupas deste, embebidas em petróleo, fizeram uma como explosão, inflamaram-se repentinamente. Ele soltou um rugido rouco sufocado,

retorceu-se frenético...Tudo desapareceu num turbilhão crepitante de fogo e fumo. [...] Sentia-se um cheiro acre, nauseabundo de chamusco, de gorduras fritas, de carnes sapecadas (idem, p.100-101).

A narrativa, após esse episódio, assume tom bem mais crítico, caracteriza o sistema de poder na fazenda e os processos sociais que ocorriam em São Paulo. Nada se altera após o linchamento de Joaquim. E Manduca não estranha algo tão atroz. A explicação dada pelo narrador é bem simples: era filho de fazendeiro.

Lenita e Barbosa (Manduca) estabelecem um relacionamento que por vezes apresenta ares românticos, porém, nesses instantes, o freio narrativo é acionado, e o texto volta a tentar provar as teses naturalistas: predomínio dos instintos sobre a razão, sofrimento por descontrole dos desejos, e igual sofrimento, ou até maior, pela interdição ou controle sobre o temperamento. Ao final, a solução para o impasse, já que Barbosa é casado em outro país, não é o matrimônio. Lenita vai embora da fazenda, envia uma carta a Barbosa narrando seus sucessos e diz que se casou. Barbosa suicida-se num rasgo romântico naturalista: “E ele morria, morria por amor dessa mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela lhe prendera nos liames da CARNE, morria porque sem ela a vida se lhe tornara impossível...” (idem, p.159).

A missiva de Lenita fala sobre processos sociais em São Paulo, literatura, cultura e assuntos como a necessidade de um pai para seu filho. Lenita casa-se com o Dr. Mendes Maia. É notável que neste romance a protagonista não termina louca, abandonada ou presa. Ela vai embora e procura outro homem. Triunfo sobre os instintos? Crítica às próprias explicações naturalistas para as ações humanas? Decadência completa? O que pode nos dizer esse desfecho de Lenita? Compreendida por alguns críticos como uma personagem existente apenas em livros, um tipo sem nenhuma moldura no real, permanece um problema na galeria das personagens naturalistas, pois, de certa forma, ela foge ao destino fatal que poderia acometê-la.

3 Considerações finais

Concluimos este artigo ressaltando que *A Carne* apresenta traços românticos, realistas e naturalistas, e que a narrativa estabelece um diálogo entre esses aspectos, procurando tornar preponderante o naturalismo, como forma de fortalecer essa tradição dentro de nosso sistema literário. Essa “disputa” manifesta-se na superfície linguística do romance e nos elementos folhetinescos da narrativa.

Alguns críticos condenaram a obra e ressaltaram aspectos negativos, questionando a coerência da personagem e censurando suas ações. Apesar dessas leituras, nota-se que o *A Carne* continua a ser lido e discutido, o que evidencia sua produtividade e demanda estudos que possam considerar esta obra não como romance *monstruoso* ou inexistente, mas como um texto problemático que mostra as escolhas estilísticas e temáticas de um escritor a fim de integrar-se ao cânone ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. **Obra Crítica de Araripe Júnior**, vol.II (1888-1894). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

_____. Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: **Teoria, Crítica e História Literária**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1978, p.124-128.

BULHÕES, Marcelo. **Leituras do Desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003. (Ensaio de Cultura; 21).

LINS, Álvaro. Júlio Ribeiro: *hors de la littérature...*In: **Os Mortos de Sobrecasaca – Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 217-219.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção** (de 1870 a 1920). 3.ed. Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasília, INL, 1973.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. (Grandes da Literatura Brasileira).

_____; FREITAS, Padre Senna. **Uma Polêmica Célebre**. Victor Caruso (Org.). São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1934.

SILVEIRA, Célia Regina da. Fama e Infâmia no romance *A Carne* de Júlio Ribeiro. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/c_silveira.pdf. Acesso em: 10 jun. 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. O episódio naturalista. **História da Literatura Brasileira – Seus fundamentos econômicos**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.381-402.

VERÍSSIMO, José. O Romance naturalista no Brasil. In: **Teoria, Crítica e História Literária**. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Edusp, 1978, p.179-202.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad.: Célia Berretini; Ítalo Caroni. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.23-76. (Coleção ELOS).